



Les mythologies personnelles dans les années 70 : la naissance de l'esthétique de soi

Magali Nachtergaele

► To cite this version:

Magali Nachtergaele. Les mythologies personnelles dans les années 70 : la naissance de l'esthétique de soi. Re-présentation - Colloque de Jeunes Chercheurs de l'Université Johns Hopkins, Oct 2008, Baltimore, États-Unis. hal-00558561

HAL Id: hal-00558561

<https://hal.science/hal-00558561>

Submitted on 22 Jan 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les mythologies personnelles dans les années 70 : la naissance de l'esthétique de soi

Dr. Magali Nachtergaele,

Université Paris 7 – Diderot / Johns Hopkins University

L'expression « mythologie personnelle » ou « individuelle » est aujourd'hui presque entrée dans le vocabulaire courant. Bien souvent, elle est utilisée pour désigner les incertitudes qui planent autour des données biographiques d'un personnage célèbre. Si l'on ne sait exactement en quelle année est né Michel Houellebecq, le biographe commentera cette imprécision en la qualifiant de « mythologie personnelle ». Mais comment se manifeste formellement une mythologie personnelle ? où et comment s'élabore-t-elle ? quelle valeur a une « mythologie » si elle se réduit à un individu ? En effet, la mythologie ne devrait-elle pas se présenter comme un récit fondateur propre à une culture entière, à une civilisation ? et pourquoi les années 70 révèlent-elles un tournant dans ce processus de mythologisation de soi au point de devenir un objet esthétique ? En guise de préambule, je replacerai mon propos dans une perspective sociologique et tenterai de montrer en quoi la notion de « mythologie individuelle » se construit historiquement dans la période moderne, à partir de l'avènement de la bourgeoisie comme classe dominante mais privée de mythe fondateur. Ensuite, je présenterai les symptômes de cette mythologisation de l'individu dans les années 70 à travers des exemples de pratiques esthétiques, combinant un récit de vie, généralement fragmentaire avec des représentations visuelles comparables à celles utilisées par les médias de masse. Mais tout d'abord, je voudrais dialectiser le rapport entre grande et petite mythologie, ou encore mythologie classique et moderne ou même mythologie quotidienne et individuelle.

Comment la mythologie devient-elle individuelle à l'époque moderne ?

La mythologie est, on le sait, initialement **attribuée** aux sociétés antiques, qui fournissent quantités de récits fabuleux pour expliquer les phénomènes de la nature ou des états de faits (pourquoi les hommes sont malheureux ? parce que Pandore a ouvert une jarre qui contenait tous les maux dont l'humanité s'est trouvée affublée depuis). Si l'on s'intéresse aux fonctions des mythes au fil des siècles, on constatera que certaines caractéristiques récurrentes garantissent la pérennité d'un récit

mythologique. Les structuralistes et mythologues à partir des années 50 se sont intéressés à ces structures et ils dégagent deux caractéristiques intéressantes : d'une part, le caractère mi-fictif et mi-réel du récit n'est pas un obstacle à sa croyance et le consensus général autour du mythe garantit l'unité d'une culture¹. D'autre part, la multiplicité de ses représentations est une forme de popularité qui renforce son ancrage culturel et c'est un des traits majeurs qui retient Roland Barthes dans *Mythologies* pour définir dans la postface de son recueil ce qu'est « Le Mythe, aujourd'hui ». Mais comment la popularité du mythe de Narcisse en arrive-t-elle à céder la place à celui du Tour de France ?

L'individu au centre de l'enjeu mythologique

On sent bien toutefois, intuitivement, le grand fossé qui sépare des récits mythiques séculaires des mythologies aussi récentes que celles que Roland Barthes a pu décrire sous le titre de *Mythologies*, au pluriel. C'est là que le changement de régime est étroitement lié au destin national ou collectif d'une culture. Après la Révolution française et l'avènement de la bourgeoisie, tout le récit mythologique lié à la dynastie monarchique se trouva à l'état de ruines². Il fallait reconstruire un récit unificateur qui allait pouvoir rassembler la patrie autour d'un but collectif, alors même que l'industrialisation progressive du 19^e siècle proclamait l'avènement de la bourgeoisie (**= le problème est qu'il n'y pas de mythologie du bourgeois**³). Cette masse bourgeoise qui prend le pouvoir pendant la révolution industrielle, espère toutefois garder le lustre des dynasties précédentes : le confort moderne, la création d'un roman familial et la photographie ont alors respectivement remplacé le domaine familial, la lignée du nom et les galeries de portraits qui formaient les oripeaux de l'aristocratie. Et le 19^e siècle fut marqué par la victoire du bourgeois et par sa volonté d'inscrire à son tour son nom dans l'histoire.

¹ On peut s'en référer à JFL, *La Condition postmoderne*, p. 39, « la pragmatique du récit populaire » et le conteur cashinahua qui commence son récit par une formule consacrée.

² Ernest Renan dans *Mélanges d'histoires et de voyages*, Œuvres complètes, t. 2, p. 356, fait remarquer que, selon le principe de Heyne, « toute histoire (et la philosophie) d'ancien peuple commence par des mythes » et que « toutes les vieilles listes de rois débutent par des dieux transformés en rois » (dictionnaire Le Grand Robert de la langue française).

³ Les valeurs dominantes tendaient donc à se déplacer vers une autre conception des valeurs fondamentales de la société du beau et le bon et, des valeurs de masse que Baudelaire raille en y voyant l'apanage d'un « public moderne », « une société immonde qui, tel un seul Narcisse, se rue pour contempler sa triviale image sur le métal » (*Public moderne et la photo*, salon de 1859).

Barthes décrit dans sa postface à *Mythologies* la bourgeoisie comme une « société anonyme » (le mythe aujourd'hui, p. 850) : son idéologie se mélange à la consommation et ses individus sont indistincts et en mal de sens. Se créer une histoire devient donc plus urgent quand la faillite généralisée menace (mai 68 en est un des sursauts symptomatiques). La sublimation dans l'esthétique devient alors une des issues acceptables. Cette question traverse les pratiques artistiques et littéraires des années 70. Plusieurs événements notables marquent le pas de cette radicalisation de l'individualisme et de sa construction narrative, ce qui s'appelle aujourd'hui son « storytelling » (je renvoie au livre de Christian Salmon qui explique la montée en puissance de cette technique publicitaire qui permet de distinguer une paire de chaussures d'une autre, c'est à dire, son image de marque, le mythe et l'idéologie qu'elle véhicule).

C'est tout le problème de la masse qui doit s'individualiser pour exister, et tout particulièrement cette nouvelle catégorie sociale s'est trouvée dotée d'un poids économique et politique important, la petite bourgeoisie, autrement appelée « classe moyenne ». Cette petite bourgeoisie connaît son heure de gloire pendant les années 50 où les mythologies du quotidien, décrites par Barthes, annoncent l'avènement d'une société esthétiquement conditionnée par les mass-médias et régie par un marché standardisé. Même si le projet de Barthes est précisément de démystifier des phénomènes culturels artificiels, les mythes qu'il repère articulent la société moderne française (les martiens, le tour de France, le plastique, le bifteck et les frites, etc.) et sont véhiculés principalement par les des magazines et des journaux qui fournissent à ces mythologies leurs principaux espaces de représentation.

Pour Luc Boltanski, qui participe en 1962 et 1963 à l'étude de Pierre Bourdieu sur la photographie comme « art moyen » (à la fois média, médiocre et propre à la classe moyenne), les journalistes de *Paris-Match*, une source fréquemment citée par Barthes dans *Mythologies*, ont tout à fait conscience du processus de mythologisation qui opère dans le journal : « Vous savez, à *Match*, [...] on vend du rêve. [...] On vend le mythe. Il y en a un certain nombre. [...] D'abord, l'amour, faire rêver la secrétaire et la bourgeoise con. [...] Les autres mythes ? L'armée, le drapeau, la patrie,

l'héroïsme⁴ ». Le rêve de papier glacé, polymorphe et emprunté au monde des objets, remplace la fresque antique. Il en ressort que les stéréotypes de masse sont nombreux et tendent à prendre la place des mythologies classiques pour devenir des mythologies modernes et du quotidien, variables, changeantes, évoluant avec les médias de masse. La photographie (et dans une moindre mesure encore la télévision) participe alors à l'élaboration d'une iconographie singulière des figures, une iconographie accompagnée de ce que le français appelle très significativement une « légende ». Qu'il s'agisse de l'Abbé Pierre (une des mythologies modernes repérées par Barthes) ou de Marilyn Monroe (une icône du pop art), la figure mythique se construit surtout dans des journaux comme « Life » à partir des années 50 à coup de « micro-biographies », des récits de vie très courts toujours illustrés de photographies, une pratique qui se généralise à la même époque dans les foyers avec la multiplication des albums de famille. Pour exister, l'individu doit se distinguer et créer son propre grand récit et il a à sa disposition des modèles modernes. Les médias ressemblent à bien des égards à des machines à produire des mythes en papier : cette idée confine au lieu commun. Le modèle formel du couple photographie et légende s'y répand comme le paradigme narratif minimal absolu (et même s'il inspire de la méfiance, son fond de vérité, suffit à alimenter le mythe). Cette prolifération des images ne se limite donc pas aux espaces publics et concerne aussi directement les espaces privés où la photographie participe à l'élaboration du petit « journal de sa vie ». Les avancées techniques rendent possible cette invasion de clichés notamment grâce à l'apparition sur le marché d'un appareil portatif peu coûteux, facile d'utilisation et qui fut vendu à plusieurs millions d'exemplaire pendant les années 60, l'instamatic (agfa). Toutes ces images sont en quête de cohérence et le principe de l'album photographique est une remise en ordre, tout à fait personnelle, d'événements marquants, organisés dans un ordre généralement chronologique, qui scellent l'historiographie du cercle intime. L'album de famille serait formellement et narrativement l'équivalent privé du magazine.

Cet éclatement discursif fait écho à plusieurs phénomènes qui trouvent leur expression la plus forte et la plus paradoxale dans les années 70. La décomposition des grands récits de Jean-François

⁴ Luc Boltanski, « La Rhétorique de la figure », Pierre Bourdieu (dir.), *Un Art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie*, Le Sens commun, Minuit, 1965, p. 193.

Lyotard décrit dans *La Condition postmoderne* après les années 60 rejoue la crise des représentations qu'a pu connaître le 19^e siècle et la renégociation des valeurs collectives. En contrepartie, la thérapie verbale dans la cure psychanalytique se répand considérablement dans les couches aisées de la population occidentale : « le dispositif de mise en récit de soi a pour objectif de tisser du disparate vers le cohérent, (...) du hasard vers ce qui fait sens » (j'emprunte ces termes à une étude d'Annabelle Klein et Jean Luc Brackelaire de l'Université Catholique de Louvain).

D'une part, on constate une dégradation du « grand récit » et **de l'autre**, une revalorisation du récit personnel comme processus de reconstruction de soi. C'est par ailleurs à cette même époque, précisément en 1971, que paraît la première grande étude sur le genre autobiographique : *L'autobiographie en France* de Philippe Lejeune marque en effet un tournant dans l'écriture de soi en lui donnant le statut de genre à part entière. La voie est ouverte à une exploration du récit de soi, suivant des formules largement inspirées des médias.

La construction identitaire dans les années 70 : un enjeu esthétique

Dans le champ de l'art, le terme de mythologie sous-tend une iconographie écrasante. Pourtant, dans le sillage des mythologies modernes révélées par Barthes, la mythologie devient une affaire liée au quotidien : la première grande exposition des artistes liés à la figuration narrative avait été dénommée « Mythologies quotidiennes » en 1964 (Musée d'art moderne de la ville de Paris). Huit ans plus tard, en 1972, le commissaire d'exposition et critique d'art allemand Harald Szeemann intitule une section de la 5^e Documenta de Cassel « Mythologies individuelles » (*Individuelle Mythologien*). La documenta, qui a lieu tous les 5 ans et qui dure 100 jours, est un événement majeur du monde de l'art qui a pour mission de dresser un panorama de la création contemporaine. Dans cette section des mythologies individuelles, on retrouve deux artistes français, Jean Le Gac et Christian Boltanski, dont la particularité à cette époque est de raconter des petits fragments autobiographiques et fictifs à l'aide de photographies et de courts textes.

DIAPO LE GAC + BOLTANSKI

Dans les années 80, les premières rétrospectives révèlent déjà comment le « souci de soi » avait marqué la décennie précédente : le catalogue d'exposition « Les années 70, les années mémoire, archéologie du savoir et de l'être » résume la « quête de l'être et la quête de l'identité » comme les fils conducteurs de la création des années 70 (p. 6, Jean Paul Blanchet)⁵. Le mouvement lancé en 1974 à New York par le galeriste John Gibson et appelé *Narrative art* témoigne non seulement de la vague du « narrative turn » (écho du linguistic turn philosophique à la même époque) mais se caractérise lui aussi par un dispositif texte et photographie qui raconte par fragments des anecdotes autobiographiques des artistes.

DIAPO BILL BECKLEY

Utilisant le même dispositif formel, l'explosion de la performance artistique à cette époque notamment ceux de Carolee Schneemann et Vito Acconci aux Etats Unis ou Gina Pane et Michel Journiac en France montre que les préoccupations artistiques se recentrent sur le corps de l'artiste, son image et par extension, son identité.

C'est tout le propos de Christian Boltanski qui s'invente une histoire familiale fictive avec des portraits de lui ou des reliques présentées comme des pièces archéologiques dans des vitrines, à l'instar de celles que l'on pouvait voir au Musée de l'homme de Paris. En 1979, Sophie Calle commence à Paris ses pseudo-enquêtes sociologiques à la première personne : filatures dans la rue, carnets de notes, expériences artistiques à domicile, strip-tease, etc, dont elle fait le compte-rendu minutieux toujours à l'aide de textes brefs et concis et de photographies. On reconnaîtra dans ses mises-en-scène plus ou moins théâtralisées le sillage d'Annette Messager, que Calle connaissaient, à l'instar de Boltanski, puisque le père de Calle collectionnait ces artistes depuis leurs débuts en 1968⁶.

Mais si ces artistes nuancent l'aspect plus ou moins spectaculaire de la mise en scène de leur corps, sublimé dans une pratique artistique, on assiste chez Roland Barthes, Marguerite Duras, Denis Roche et bientôt une myriade d'écrivains, un mouvement similaire de mythologisation du moi à travers l'usage de la photographie et des documents personnels.

⁵ Günter Metken, critique d'art et commissaire d'exposition également, reprend cette terminologie de l'archéologie de soi dans son ouvrage « Spurensicherung : kunst als anthropologie und selbstforschung » (Enquête médico-légale : l'art comme anthropologie et recherche de soi) publié en 1977.

⁶ En 1977, Cindy Sherman met en scène ses *Untitled film still* dans lesquels elle intègre des décors de cinéma noir comme un personnage fictif.

DIAPO BARTHES + DURAS

Le *Roland Barthes par lui-même* paraît en 1975, *Suzanne et Louise*, un roman photo sur les deux tantes d'Hervé Guibert paraît en 1977, *Les lieux de Marguerite Duras* en 1978 (mais l'émission a été tournée pour TF1 en 1976), Denis Roche fait sa première exposition de photographies en 1976 et publie *Notre Antéfixe* en 1978. Ces précurseurs de l'autobiographie en image et des « petites mythologies personnelles » vont en fait marquer le pas de toute une génération de photographes et écrivains qui vont se prêter au jeu du récit autobiographique illustré. En 1980, Barthes publie *La Chambre claire, une note sur la photographie* qui prend pour point de départ la volonté d'écrire sur sa mère et de créer une nouvelle forme d'autobiographie « New Look ». Je n'imposerai pas la longue liste des exemples illustres qui participent à cette pratique généralisée déjà forts ultérieure à la vague avant-gardiste des années 70 : citons juste Sebald, Derrida, Sophie Calle, Anny Duperey, Annie Ernaux, Bernard Comment, etc⁷.

En conclusion : le tournant des années 70 et la représentation de soi

Il est aujourd'hui impossible de recenser dans les libraires les autobiographies qui paraissent illustrées de photographies et qui reprennent l'esthétique déjà ancienne du reportage documentaire à titre personnel. Pire encore, l'explosion des pages personnelles à la fin des années 90 et dans les années 2000 des interfaces de sociabilité comme Myspace ou Facebook montre à quel point le besoin de représentation de soi, de sa vie, des menus événements qui forment l'histoire de l'individualité est primordial. La dissolution des identités dans la masse se trouve désormais mise au défi par d'autres enjeux : exister dans le temps ne suffit plus, il faut exister dans la virtualité et dans la représentation (le nombre de vos occurrences sur Google donnent de la teneur à votre existence, comme un jus

⁷ La même année, Duras publie un numéro spécial des Cahiers du cinéma intitulé *Les Yeux verts*, qui reprend le principe fragmentaire du *Roland Barthes par lui-même*. L'année suivante, Raymond Depardon publie aux éditions de l'étoile *Correspondance New Yorkaise*, un reportage subjectif sur la ville, écrit comme un journal intime au quotidien et la même année Sophie Calle expose pour la première fois au Musée d'art moderne de la ville de Paris. Elle intégrera par la suite le groupe des *Cahiers de la photographie* autour de Gilles Mora et Claude Nori qui déclarent en 1983 dans le « Manifeste photobiographique » que la « photographie est un amplificateur d'existence » (Mora, Nori, *L'été dernier, manifeste photobiographique*, Etoile, Écrit sur l'image, p. 11). Les exemples se multiplient ensuite dans les années 90 : Georg W. Sebald en Allemagne publiera la quasi totalité de ses textes autobiographiques illustrés de photographies (*vertiges*, 1990, *Les émigrants*, 1992, *les anneaux de saturne*, 1995, *austerlitz*, 2002), Jacques Derrida publiera deux livres dans cette veine auto-mythologique tout en complexifiant le dispositif (*Derrida*, avec Geoffrey Bennington en 1991, et *La Contre-Allée* avec Catherine Malabou en 1999), etc. etc.

d'orange a plus ou moins de teneur en fruit). La période des années 70 montre de façon symptomatique, juste avant la domination absolue des écrans, comment la photographie a participé à l'élaboration d'une nouvelle façon de vivre, à travers les images, à travers la reconfiguration narrative et non plus simplement par le simple fait de vivre. Ainsi, le récit de soi s'entend comme une nouvelle forme esthétique qui met l'individu au centre de sa petite mythologie personnelle, une fiction de soi qui prend le relais d'une imprécision identitaire qui retient aujourd'hui l'attention du monde universitaire tout autant que des institutions politiques, au point qu'en France l'identité nationale s'est dotée d'un ministère.